

На правах рукописи

Рубцова Елена Валерьевна

***Историчность парадигм искусства и проблема
современной художественности***

Специальность 09.00.04 – Эстетика

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Екатеринбург – 2004

Работа выполнена на кафедре этики, эстетики, теории и истории культуры ГОУ ВПО "Уральский государственный университет им. А.М. Горького"

Научный руководитель: кандидат философских наук, доцент
Орлов Борис Викторович

Официальные оппоненты: доктор философских наук, доцент
Медведев Александр Васильевич
кандидат философских наук
Старостова Людмила Эдуардовна

Ведущая организация: Институт философии и права Уральского
отделения Российской Академии наук (г. Екатеринбург)

Защита состоится "26" октября 2004 года в 15.30 часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.08 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук, доктора культурологии, доктора искусствоведения при ГОУ ВПО "Уральский государственный университет им. А.М. Горького" по адресу: 620083, г. Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского государственного университета им. А.М. Горького

Автореферат разослан " ____ " сентября 2004 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор социологических наук,
доцент

Л.С. Лихачева

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Завершился XX век - век утверждения неклассической философии, науки, искусства. Этот период ознаменован множеством открытий в области художественного творчества. Появление и бурное развитие некоторых из них выявили значительный художественно-творческий потенциал искусства, расширение его видового, жанрового, стилового разнообразия, то есть изменение не только границ художественности, но и самого феномена художественности как такового. Во второй половине XX века реальная практика искусства указала на необходимость теоретического осмысления исследуемого феномена - появившиеся творения реципиенты не всегда оценивают как художественные, в отличие от самих авторов, критиков или других агентов мира искусства. Дело в том, что понимание особенностей современного искусства состоит, видимо, не столько в самой оценке, сколько в прояснении оснований различного использования таких понятий как "произведение искусства", "артефакт" и центральной категории, специфицирующей искусство, - "художественность".

В современных эстетических теориях прослеживается смещение предмета исследования, и важнейшую роль в этом играет само искусство. Если традиционная эстетика концентрировала собственное внимание по преимуществу вокруг проблемы прекрасного и в основном понималась как философия красоты, эстетизируя и сущность искусства, то современные теории пытаются противопоставить себя классической эстетике в качестве философии нового искусства. Не случайно сегодня в эстетических исследованиях все больше внимания обращается на реальную практику искусства и новый художественный опыт, а сами художники сопровождают свои творения теоретическими изысканиями, пытаясь, тем самым, обосновать возможность нового видения окружающего мира. Однако многообразие и неоднозначность художественного процесса, наблюдаемые в различных видах и направлениях искусства, ставят проблему уточнения специфики искусства. Сохраняется ли возможность называть все объекты искусства художественными? Изменяется ли, и если да, то как, сама художественность?

В попытке ответить на эти вопросы следует обратиться к одному из центральных понятий философии искусства – "художественности". Но парадоксально то, что в современных эстетических исследованиях, как и в обыденных представлениях, это понятие довольно неопределенно. Оно подобно бесконечному множеству, элементы которого легко узнать, и в то же время нельзя отождествить с ним, вследствие неопределенности его границ. Художественность сложна, многоаспектна, "неуловима" и вместе с тем будто бы изначально дана каждому, кто берется судить о произведении искусства или стремится к его созданию. Эстетики, обращаясь к проблеме художественности, пытаются теоретически обосновать возможность инвариантного существования искусства, но затрудняются в определении художественности как таковой. Решение данной проблемы на основе выявления исторических парадигм искусства позволяет ответить на ряд вопросов, заданных самой практикой современной художественной жизни и актуальных как для нее, так и для культуры в целом.

Состояние и степень разработанности проблемы.

Степень разработанности обозначенной проблематики сложно определить однозначно, поскольку каждый автор, размышляющий об искусстве, предполагает то или иное рассмотрение этого центрального вопроса философии искусства. Но при этом не существует какой-то общей теории художественности.

В отечественной эстетике рассмотрением этой проблемы как фундаментальной занимались М.М. Бахтин, Ю.Б. Борев, В.В. Бычков, Е.В. Волкова, Н.К. Гей, А.Ф. Еремеев, Д.В. Затонский, Л.А. Закс, А.Я. Зись, М.С. Каган, О.А. Кривцун, Ю.М. Лотман, В.И. Тюпа, Л.Н. Столович и др. В конце 60-х гг. XX века Н.К. Гей в книге "Искусство слова" выдвинул тезис о синтетическом характере художественности и, в связи с этим, предложил выделить изучение художественности в качестве самостоятельной отрасли (правда, только лишь в рамках литературоведения). Постановке и возможным решениям проблемы посвящены сборники "Критерий художественности в литературе и искусстве: В свете содружества наук" (Казань, 1984), "Художественное в эстетике и в искусстве" (Киев, 1990).

Автору диссертационной работы пришлось обратиться как к исследованиям XX века, так и к теориям искусства, зародившимся в другие исторические периоды, но востребованным и актуальным сегодня. Достаточно хорошо известны имеющие многовековую историю традиционные представления о сущности искусства как деятельности по преимуществу миметической или эстетической, которые предопределяют его основные эссенциалистские интерпретации. И в XX веке значительная часть исследователей пытается продолжить эссенциалистское толкование художественности, хотя исходит из различно понимаемой специфики искусства. Так, признание формы главным "носителем" художественности стало ядром концепций у таких исследователей как В. Виноградов, С. Виткевич, А. Замойский, Б. Успенский, А. Чесноков, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, В. Эрлих, Р. Якобсон и др. Рассмотрением искусства как особого языка, выражающего свою художественную специфику в знаково-символической форме, занимались Е. Басин, К. Белл, Л. Землянова, Э. Кассирер, Б. Кроче, С. Лангер, Ю. Лотман, Ч. Моррис, Я. Мукаржовский, Ч. Пирс и др. Сущностным в этих случаях оказывалось коммуникативное начало искусства.

Некоторые исследователи, стремясь уйти от крайности эссенциализма, при рассмотрении феномена художественности акцентируют национально-культурные особенности искусства, в частности, В. Бранский, Г. Гачев, И.А. Ильин, А. Короцкая и др.

Другие рассматривают художественность в более общем историческом контексте, опираясь на парадигмальный подход. Основные разработки этого подхода применительно к истории развития искусства были сделаны С. Аверинцевым, П. Бурдье, Г. Зедльмайром, Р. Костелянцем, Т. Куном, Н. Кэрроллом, М. Липовецким, Э. Панофским, В. Татаркевичем, В. Тюпа, М. Фуко и др.

Для анализа современной парадигмы искусства важными оказываются исследования смысловых аспектов искусства, осуществленные в работах таких авторов, как Т. Адорно, Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Ф. Гваттари, А. Генис, Ж. Делёз, С. Зенкин, Ч. Моррис, Е. Надеждина, В. Подорога, И. Смирнов и др. Различные интерпретации важнейших вопросов современного искусства, связанные с прояснением статуса художественности, были

предложены такими исследователями и художниками, как С. Батракова, Б. Бернштейн, П. Булез, П. Бурдые, И. Васильев, Б. Гройс, Э. Джонсон, А. Зверев, Л. Землянова, С. Зонтаг, И. Ильин, А. Капроу, Д. Кейдж, М. Кирби, Р. Костелянец, Р. Краусс, С. Кропотов, Б. Кроче, В. Курицын, Р. Лихтенштейн, Н. Маньковская, А. Митрофанова, К. Олденбург, А. Осмоловский, С. Рейч, Г. Розенберг, Т. Рокмор, В.Савчук, О. Туганова, Э. Уорхол, И. Хассан, Т. Чередниченко, К. Штокхаузен, М. Эпштейн и др.

В американской эстетике второй половины XX века, недостаточно известной в России, была сформулирована идея понятийного рассмотрения искусства – содержание этого термина признается "пустым", заполняемым в зависимости от деятельности по прояснению языка. Невозможность выявления универсального понятия искусства, как проблема его художественной спецификации, была обоснована радикальным крылом антиэссенциализма, представленного такими авторами как М. Вейц, П. Зифф, У. Кенник, М. Козн, М. Мандельбаум, Б. Тильмен. Они, в свою очередь, опирались на идеи, высказанные Л. Витгенштейном относительно языка как "формы жизни". Обоснование специфики художественного мира как института, оформляющего артефакты и придающего им художественный статус, осуществлено Т. Бинкли, А. Данто, М. Деверо, Д. Дики, М. Итон, Т. Козном, А. Силверс. В работах А. Берлеанта, М. Вартофского, Д. Марголиса, П. Стросона, Р. Шустермана искусство признается по преимуществу общественным явлением и внимание при его исследовании обращается, прежде всего, на социокультурный и исторический контекст художественности.

Предмет и объект исследования. Проблемным полем исследования стали размышления о *differentia specifica* искусства как об особом - художественном - феномене. **Предметом** исследования явилась художественность в ее исторической смысловой множественности, а **объектом** – современные эстетические теории, в которых она по-разному интерпретируется в зависимости от исторических парадигм искусства.

Цель исследования. Цель диссертационного исследования – выявление специфики современной художественности на основе осмысления историчности парадигм искусства.

Задачи исследования. Для достижения намеченной цели был сформулирован ряд задач:

- Выявить возможности и условия применения категории "художественность".
- Обосновать значимость парадигмального подхода и выделить исторические парадигмы искусства.
- Охарактеризовать художественность, представленную в современной "постхудожественной" парадигме.
- Обосновать множественность "ризоматически" существующего художественного смысла как первоосновы художественности нового типа.
- Показать значимость антиэссенциалистского подхода к искусству (на примере американских эстетических теорий второй половины XX века), специфицирующего художественность на социокультурной основе в рамках "постхудожественной" парадигмы.

Методологические и теоретические принципы исследования. В целом исследование строилось с ориентацией на фундаментальные принципы современной эстетики, пользующейся различными типами методологий. Собственная методологическая основа исследования определяется целью и задачами диссертации. Для уточнения современного статуса категории "художественность" оказались значимы идеи аналитической эстетики. Для анализа смысловых аспектов художественности привлекались постструктуралистская методология и шизоанализ. Выделение различных парадигм искусства проводится на основе рассмотрения исторических оснований этих парадигм, поэтому использовались методы историко-культурного, историко-эстетического и сравнительного анализа. Для схватывания своеобразия современной парадигмы искусства оказались важными идеи современной американской философии искусства - антиэссенциализма, институционализма, культурологического направления. В этой связи диссертантом были сделаны переводы работ американских философов искусства, что позволило применить их в проведенном исследовании.

Научная новизна. Научная новизна исследования определяется предложенным решением проблемы

художественности в современной эстетике. В ходе исследования получены результаты, имеющие значимость для теоретического осмысления и прикладного решения проблемы в контексте философско-эстетического знания, а именно:

- художественность рассматривается в качестве базисной категории, через которую осмысливается, прежде всего, существование искусства, а не его сущность;
- историческое развитие искусства представлено как смена различных парадигм; выявлен ряд оригинальных парадигм искусства, обозначенных как "внеэстетическая", "эстетическая", "художественная" и "постхудожественная";
- анализ художественности современного искусства проведен на основе "постхудожественной" парадигмы; выделены важнейшие свойства художественности в рамках данной парадигмы, а именно: процессуальность, провокативность, парадоксальность;
- выявлено своеобразие смысловой множественности художественности современного типа через такие характеристики художественного смысла как открытость и "ризоматичность";
- на материале американских эстетических теорий второй половины XX века показана значимость для современной эстетики антиэссенциалистского подхода, выявляющего социокультурную специфику художественности в рамках "постхудожественной" парадигмы.

Научно-практическая значимость работы связана с возможностью использования ее положений и выводов в преподавательской деятельности - при чтении курсов и спецкурсов по современной эстетике, культурологии, а также в художественной критике.

Апробация исследования. Гипотеза и prospect исследования обсуждались на заседаниях кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры философского факультета Уральского государственного университета им. А.М. Горького (г. Екатеринбург). Различные аспекты проблематики диссертации получили разработку в статьях, тезисах докладов, выступлений и сообщений. Количество публикаций по теме - 9. Результаты

исследования докладывались и обсуждались на конференциях областного, всероссийского и международного уровней в период с 2000 по 2004 гг. Например, на международных научных конференциях "Информационная эпоха: Мир – Россия – Урал" (г. Екатеринбург, 2004), "Эстетика научного познания" (г. Москва, 2003), "Толерантность в контексте многоукладности российской культуры" (г. Екатеринбург, 2001); всероссийских научных конференциях "Образ человека в картине мира" (г. Новосибирск, 2003), "Проблема нового гуманизма в мировом и российском контекстах" (г. Екатеринбург, 2001), "Ценности и социальные технологии демократического общества XXI века как цель высшего гуманитарного образования" (г. Екатеринбург, 2000). А также на научно-практическом семинаре "Арт-рынок Екатеринбурга: стихия и управление" (г. Екатеринбург, 2001) и областной научной конференции "Литература как форма существования русской философии" (г. Екатеринбург, 2001). Основные положения работы были опубликованы в сборниках, выпущенных по итогам работы различных научных конференций, организованных вузами Екатеринбурга, Новосибирска и Москвы.

Структура и объем работы. Структура диссертационной работы подчинена целям и задачам исследования. Она состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка. Содержание работы изложено на 145 страницах, библиографический список включает 230 наименований источников.

Основное содержание работы

Во **введении** обосновывается актуальность темы диссертации, дается обзор литературы и значимых для исследования идей и концепций, формулируются предмет и объект исследования, определяются цели и задачи, описываются и обосновываются методологические принципы исследования, аргументируется научная новизна и научно-практическая значимость диссертации.

В **первой главе "Парадигмальный аспект художественности"** художественность рассматривается с учетом исторической изменчивости как самого искусства, так и

теоретических представлений о нем. Проведенный в ходе исследования анализ современных эстетических теорий показывает, что на сегодняшний день нет как единой теории художественности, так и общепризнанного подхода к рассмотрению феномена художественности. Однако сама категория, характеризуя сущность и специфику искусства, по-прежнему используется как в своем классическом традиционном варианте по отношению к произведениям искусства прошлого, так и для оценки современных художественных объектов, а значит, нуждается в теоретико-эстетическом уточнении и обосновании.

Проанализировав некоторые эссенциалистские и антиэссенциалистские теории, автор отмечает, что использование самой категории "художественность" свойственно преимущественно теориям первого типа, тяготеющим к установлению внеисторической сущности искусства и предполагающим на этой основе критериально-нормативный подход. Однако такой подход представляется ограниченным, поскольку для выделения одного или нескольких критериев художественности нет оснований: они отсылают или к другим критериям, требующим уточнения, или апеллируют к внехудожественному уровню, - сам феномен художественности имманентно не раскрывается.

Сегодня художественная ситуация сложна и многообразна и не дает возможности специфицировать художественность на эссенциалистской основе применительно к искусству второй половины XX - начала XXI вв. Особенность существования современного художественного мира такова, что понятия, используемые для рассуждения об объектах искусства (в том числе и понятие "художественность"), характеризуются высоким уровнем неопределенности и подвижности, что делает их невосприимчивыми к эссенциалистским определениям, не учитывающим исторический аспект существования искусства.

В работе утверждается, что решение проблемы состоит не в отказе от поиска специфики художественности, например, на том основании, что ее нет в современном искусстве и как категория она, поэтому, "не работает". Наоборот, категория "художественность" признается универсальной не как проекция сущности искусства, а как проекция его реального исторического

развития и функционирования, которые специфицируются в своем конкретном существовании по-разному в зависимости от социокультурного контекста на основе различных ментальных матриц, или парадигм.

Автор применяет понятие "парадигма", предложенное Т. Куном для анализа развития науки, для выявления различных типов художественности. Речь идет о нескольких парадигмах искусства, смена которых определяется и направляется самой природой искусства, последовательно выявляющей себя в этом процессе. Для Т. Куна парадигма – это модель, на основе которой возникает конкретная традиция научного мышления и которая, вместе с тем, носит более общий - культурный - характер. Некоторые исследователи (Р. Костелянец, М. Липовецкий, В. Тюпа и др.) распространяют это понятие на сферу искусства, полагая, что его применение помогает прояснить, в частности, вопрос о статусе художественности в современном искусстве: при закреплении определенной парадигмы все те объекты, которые соответствуют ей в области искусства, могут быть признаны художественными. В этом случае ситуация, когда что-либо, ранее не входившее в сферу искусства, признается художественным, определяется актуализацией новой парадигмы, предполагающей новые свойства художественности.

В данном исследовании под парадигмой понимается совокупность основополагающих принципов мировоззренческого и логико-методологического характера, которые определяют как видение феномена, так и выбор аксиологического подхода к нему. В более общем виде ее можно определить как исторически своеобразный тип художественной ментальности, обладающий особыми – для искусства системообразующими и специфицирующими - свойствами, позволяющими каждой новой парадигме изменять данность (феномен) и, соответственно, понятие художественности. В этом случае развитие искусства представляет собой не постепенный переход от "примитивной" первобытности к более совершенным формам, а взаимодействие ценностно равных парадигм, каждая из которых представляет собой некую сложившуюся "территорию", в рамках которой становится возможным наделение объектов художественным статусом.

Каждая парадигма вырабатывает собственные доминантные признаки художественности, позволяющие обществу принимать или не принимать оцениваемые объекты в качестве художественных. Таким образом, представив развитие искусства через смену парадигм, автор полагает художественность не сущностью искусства, которая задана раз и навсегда, а феноменом историческим, изменяющимся, но раскрывающим особенности существования искусства в различных социально-исторических контекстах. "Художественность" понимается как категория историческая и универсальная на этой основе.

В диссертационном исследовании выделяются четыре парадигмы, охватывающие историческую типологию существования искусства, обозначенные как "внеэстетическая", "эстетическая", "художественная" и "постхудожественная". В рамках каждой парадигмы искусства выявляется своеобразное понимание художественности. "Внеэстетическая" парадигма понимает искусство, например, как мимезис – подражание миру. "Эстетическая" парадигма, эстетизируя искусство, трактует его, к примеру, как созидание прекрасного. "Художественная", предлагая, например, теорию "искусства для искусства", исходит из идеи "художественного искусства". Но возможности этих парадигм, несмотря на их вариативность, оказались ограниченными в условиях нового социокультурного контекста, появления постмодернизма и неклассической эстетики.

В этой ситуации во второй половине XX века внимание исследователей было направлено на спецификацию новых социокультурных условий существования художественности. Акцентировалось внимание как на исторически изменчивых условиях существования самого искусства, так и на меняющихся, прежде всего содержательно, категориях, с помощью которых анализируются и оцениваются художественные объекты. Пересмотру с этой точки зрения подверглись традиционные представления о художественности, когда она оказывалась "схемой" сущности искусства, раз и навсегда заданной. В диссертационном исследовании делается вывод, что понимание художественного своеобразия современного искусства, заявившего о себе как об "антиискусстве", может коррелировать только с нетрадиционным представлением о художественности, при этом не отменяя самой художественности.

Вторая глава «"Постхудожественная" парадигма» посвящена рассмотрению особенностей современной художественности. Обозначение в работе данной парадигмы как "постхудожественной" определено, прежде всего, тем статусом, которым обладает художественность в рамках современного искусства и его теоретических обоснований. Новые виды искусства: хеппенинг, инвайронмент, акционизм и т.д. - закономерно заставляют пересмотреть традиционные представления о художественности: искусство провозглашает собственную открытость окружающему миру, используя все его объекты и процессы в качестве материала для творений. С одной стороны, мы являемся свидетелями многочисленных заявлений о "смерти" искусства, исчезновении его границ и художественных оснований (и в этом смысле "пост-" означает преодоление традиционной, например - "художественной" - парадигмы), но в то же время, искусство, несомненно, не исчезает, а претерпевает такие изменения, которые все-таки позволяют говорить о том, что образуется художественность нового типа.

Поскольку всякая новая парадигма не появляется "ниоткуда" и не исчезает "в никуда", а проявляется как практическое утверждение, осознание и принятие тех специфических черт искусства, которые ранее не были значимы для той или иной художественной картины мира, то в рамках проведенного исследования делается вывод, что современная художественная ситуация предполагает одновременно альтернативный и универсальный характер "постхудожественной" парадигмы, признающей множественность смыслов и, как следствие, дефиниций и теорий.

Альтернативный характер современной художественной стратегии проявляется в стремлении противоречить многим традиционным представлениям о творчестве, художественной профессии, мастерстве, индивидуальности, духовности, и вообще всем предполагаемым ценностям и функциям "высокого" искусства. Под "универсальностью" имеется в виду существование в рамках новейшей парадигмы различных, но равнозначных подходов к искусству, и, более широко, к творчеству вообще, на основе истории парадигм искусства.

Представив современную парадигму искусства как "постхудожественную", автор признает ее принципиально иной –

нетрадиционный – характер: она исключает из ряда признаков художественности нормативность. Выявленные в диссертационном исследовании такие признаки художественности нового типа, как парадоксальность, процессуальность, провокативность являются не жесткими критериями, а свойствами, существующими наряду с другими.

В искусстве второй половины XX века принцип *парадокса* становится одним из ведущих: непредсказуемы и сами элементы произведений, и их связи, и конструкция в целом. Свидетельством парадоксальности нового типа художественности стало, например, использование категории "пустоты", окружающей заполненное цветом пространство, или "тишины", окружающей звучание, которые являются, пожалуй, самыми таинственными категориями современной философии искусства. Если, к примеру, в традиционных музыкальных представлениях игра "не-звуком" является фальсификацией, абсурдом, то в современном искусстве парадоксальное использование "тишины" или "пустоты" как самоценных элементов художественного произведения, открывает целый спектр возможностей, не востребованных предшествующей традицией.

Понятие *процессуальности* отражает смещение акцентов, произошедшее в современном искусстве, с самого объекта на процесс его создания или восприятия. Произведение перестало восприниматься как "автономная сущность", как "мир-в-себе" и "мир-для-себя", и начало рассматриваться как результат коммуникативного акта, вовлекающего в себя не только объект/процесс, но и его производителя (художника) и потребителя (воспринимающего). Художественное произведение отказывается от единичности в пользу множественности. К. Штокхаузен – один из основателей и теоретиков электронной музыки – определил новую концепцию современной музыки как множество процессов в едином произведении. То есть произведение искусства начинает осмысливаться не как объект, а как процесс (который может включать в себя объект).

Провокативность художественности связана с выявленной тенденцией отказа от нормативности – нарушением общепринятых табу, как социальных, так и художественных.

Вышеобозначенные признаки "постхудожественной" парадигмы, по мнению исследователя, являются свидетельством происходящей трансформации самой художественности. В качестве примеров раскрытия этих свойств художественности берутся "живое" акционистское и виртуальное "симуляционное" искусство. С одной стороны, искусство пытается выйти (возвратиться) на тот универсальный онтологический уровень, где нас объединяет не культура, а природа (как это пытается представить акционизм), и тогда телесность и естественность становятся признаками художественности. С другой стороны, осознавая непреложную детерминированность современного мира культурными объектами, составляющими его реальность, искусство пытается преодолеть эту реальность, выходя в сферу гиперреальности: тогда виртуальные артефакты выступают как компьютерные двойники реальности, то есть образуют особую иллюзорно-чувственную квазиреальность.

Сделанный в исследовании вывод о происходящей универсализации на исторической основе "постхудожественной" парадигмы, инспирированный этими новейшими течениями в искусстве, подтверждается теоретическим осмыслением художественности современного искусства. Искусство рассматривается как ценностно однородное, обратимое пространство, где все направления принципиально равноценны и творческий субъект может свободно совершать перемещения в любом из них. В целом "постхудожественная" парадигма предполагает возврат на новом уровне к прежним парадигмам (например, к "внеэстетической", на основе универсальных возможностей мимезиса).

Автор приходит к заключению, что выявленная трансформация художественности, реализуемая в "постхудожественной" парадигме, демонстрирует меняющуюся позицию современного искусства внутри социокультурного универсума и свидетельствует о своеобразии смыслового наполнения художественности нового типа.

В третьей главе *"Смысловая множественность современной художественности"* выявляется значимость, своеобразие и вариативность художественного смысла в рамках "постхудожественной" парадигмы. Обращение автора к понятию "смысл" связано также с попыткой прояснить его

неопределенный статус в рамках теории и практики современного искусства, ведь сегодняшнее искусство зачастую выступает с программной установкой на бессмысленность совершаемого действия. "Пустота" современного искусства, его непонятность, вплоть до абсурда, идут вразрез с господствовавшей долгое время установкой на то, что в произведении должен быть смысл, который следует эксплицировать, сделать прозрачным.

В работе акцентируется внимание на том, что отказ от эссенциалистской трактовки художественности влечет за собой и методологический поворот – при исследовании смысла необходимо учитывать не его углубление, а ускользание. Любой смысл (произведения, поступка, жизни) не локализуем в сумме значений, его невозможно "схватить" и зафиксировать – подобно горизонту он постоянно ускользает от нас, когда мы стремимся его достичь. Смысл всегда ускользает от формы выражения, оставляя, однако, следы этого ускользания. Ускользание смысла В. Подорога назвал его онтологическим свойством ("*... смысл - само ускользание*"¹). Он располагается на границах произведения, и, поскольку эти границы подвержены флуктуации не в меньшей степени, чем сами произведения в интертекстуальном пространстве, то и ускользающий от фиксации смысл рассеивается, приобретает многозначность. В исследовании сделан вывод, что в современном искусстве смысл не структурируется однозначно, поскольку он "впитывает" в себя, например, такое свойство современной художественности как процессуальность, что делает невозможной его однозначную фиксацию.

Приняв во внимание программный открытый характер современного искусства, автор признает и смысл, продуцируемый им, смыслом открытым, не ограниченным жесткими критериями и функциями. Смысл, появляющийся в современном искусстве, не утрачивает своей художественности, а продуцирует ее, актуализируя открытый характер искусства. Отрицающие смысл произведения, пусть даже против воли

¹ Подорога В. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Кьеркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. - М., Ad Marginem, 1995. – с.26.

создателя, все же реализуются в смысловых контекстах, поскольку, говоря словами Т. Адорно, тотальность искусства реализуется как тотальность определенного смыслового контекста. Смысловому полю принадлежит не только то, что сознательно внес в произведение автор, но и то, что вносит в него все другое (иное) в своем с ним полилоге. Смысл (смыслы) произведения оказывается теснейшим образом связанным с историческим контекстом, то есть с тем местом, которое занимает данный текст внутри художественной эволюции - во множественном интертекстуальном пространстве.

Связывая смысловой аспект художественности с парадигмальным, автор анализирует концепцию А. Гениса, в которой характеризуются принципиально разные мировоззренческие системы, по-разному выявляющие категорию "смысл" в "центростремительной" и "центробежной" парадигмах. В первой парадигме, соответствующей традиционным эссенциалистским представлениям, движение к смыслу центростремительное: все, что не маркировано через этот глубинный смысл, признается фальшивым. Формулой для искусства становится поиск предельных оснований, а само оно в своей сущности признается инструментом познания реальности. Данная парадигма исчерпывает себя, как только обнаруживается пустота вместо смысла. На смену ей приходит "центробежная" парадигма, где пустота - не кладбище, но родник смыслов. Искусство предстает как вид магии, механизм, вырабатывающий реальность, но реальность особого рода - "шизореальность", в которой не остается никакого "настоящего" смысла. Главным "героем" оказывается пустота в мире многозначности.

Автором выводится на первый план парадоксализация, как один из признаков художественности в рамках современной парадигмы, поскольку она становится основным смысловым приемом: если так называемый "здоровый" смысл утверждает свою принципиальную определенность, то "шизоидный" тип сознания, нацеленный на утверждение двух и более смыслов одновременно, предполагает их парадоксальную множественность.

В исследовании анализируется методологический потенциал, предложенный шизоаналитической эстетикой - "ризоматикой" (Ж. Делёз, Ф. Гваттари). "Шизоанализ" искусства

схватывает специфические смысловые начала современной художественности. Здесь художественность трактуется как становление ноознаков-симбиозов типа "оса-орхидея", "человек-вирус", что означает отождествление художника с "меньшинством", превращение в кого-то другого – при этом особенно важен процесс множественного превращения, перманентной творческой трансформации.

Современное искусство интерпретируется в исследовании как ризоматическая система: оно антигенеалогично и неиерархично - в нем невозможно выделить единый смысловой центр. Каждое произведение составляет часть ризомы, и любое использование произведения не будет внутренним для всей системы - комбинации и перемещения зависят только от соединения с окружающим миром, контекстом. Художественный смысл определяется как "несуществующая сущность", реализующая стратегию "безместного места", в которой важным оказывается сам процесс, а не результат. А художественность понимается как постоянно трансформирующееся множество смыслов, возникающих на пересечении "культурных линий", носящих ризоматический характер.

В итоге автором делается вывод, что в целом смысловая множественность современной художественности имеет характер ризоматический – бесструктурный, множественный, обрывистый, антигенеалогичный и неиерархичный. А это значит, что художественность носит также непредсказуемый и взрывной характер.

Четвертая глава диссертации *"Американская философия искусства: "постхудожественная" спецификация искусства"* посвящена осмыслению теоретического обоснования "постхудожественной" парадигмы в интерпретации американской философии искусства второй половины XX века. Анализируя малоизвестный материал американской философии искусства, автор демонстрирует возможность многоаспектного описания современной художественности, раскрывая универсальный характер "постхудожественной" парадигмы, то есть возможность одновременной актуализации различных парадигм. Отказываясь от применения категории "художественность" как особого понятия, выражающего сущность искусства, американские эстетики, тем не менее, обращаются к самому феномену

художественности в его историчности и вариативной множественности.

Опираясь на идеи лингвистической философии, американская философия искусства второй половины XX века продуцирует идею собственно языкового рассмотрения понятий, связанных с искусством: содержание терминов признается "пустым", заполняемым в зависимости от деятельности по прояснению условий использования того или иного языка. Особенно явно эта тенденция прослеживается в американской аналитической философии искусства второй половины XX века.

Радикальный вариант американской аналитической философии искусства - антиэссенциализм – отрицает принципиальную возможность выявления сущности искусства и переносит акцент на языковой способ его функционирования. Опираясь на концепции "языковых игр" и "семейного сходства" Л. Витгенштейна, антиэссенциализм полагает, что различные произведения искусства не имеют единой сущности, на основании которой они называются "искусством", они лишь составляют "семью", а семейное сходство не есть некая сущность, которая дает критерии искусства. Это значит, что понятие "искусство" является открытым концептом, условия применения которого могут изменяться. Трактовка художественности тогда зависит от точности употребления понятий и расширения их набора, что соответствует идее открытого и множественного смысла современного искусства.

В этом случае признание какого-либо объекта в качестве художественного происходит в результате соотнесения его с типическим случаем – парадигмой, выбор которой является удачным в том случае, если она допускает максимальное количество вариантов, в один из которых входит наблюдаемый объект. Таким образом, ответ на вопрос о художественности как принадлежности миру искусства зависит не от уже имеющихся у нас определений понятий, а только от нашего решения расширить (или не расширять) понятия, чтобы охватить какой-то случай. То есть условия применения понятия "искусство" оказываются неисчерпаемыми.

Изменить направление поиска определения искусства и его художественной специфики предложил А. Данто, указав на институциональную природу искусства. Институциональная

трактовка искусства инспирирована идеей историзма парадигм искусства: в каждую эпоху оно включается в развитую структуру, подготовленную историческим развитием художественной практики и художественно-теоретической мысли. Статус художественности, согласно А. Данто, можно установить только внутри обширного института, называемого им "художественным миром".

Данто указал на парадигмальные условия выявления художественности – процесс художественной идентификации зависит от всей истории художественного развития, от конкретно-исторического места произведения искусства в системе художественной культуры, а также от художественно-исторической информированности того, кто осуществляет идентификацию. В этом случае оказывается, что художественное отличие, например, произведения Р. Раушенберга "Кровать" от обычной кровати носит парадигмальный характер и устанавливается теоретически. То есть никакой объект не может получить художественный статус до тех пор, пока он не будет восприниматься как таковой согласно определенной парадигме искусства. Причем, эта парадигма (в данном случае "постхудожественная") не просто фактом своего наличия присваивает художественный статус объекту, а вырабатывает теоретические положения, согласно которым объект можно отнести к уже признанным художественным объектам. Художественная специфика искусства определяется историчностью и институциональностью художественного мира, представленными парадигмально.

Культурологическое направление, учитывая этот аспект, выводит институциональную теорию на социокультурный уровень: художественность рассматривается с точки зрения функционирования искусства в обширном социально-культурном контексте, включающем парадигмы искусства.

В диссертации обращается внимание на то, что поскольку в "постхудожественной" парадигме вопрос "что есть искусство?" становится неактуальным (он трансформируется в вопрос о структуре и функционировании самой практики искусства), то культурологическое направление закономерно обосновывает взгляд на искусство как культурную практику. В рамках культурологического направления вырабатывается нарративный

подход, важная особенность которого состоит в том, что новые объекты определяются как художественные, скорее, через истории искусства, а не теории. Отсюда следует, что когда существующие направления меняются, корректируются и художественные характеристики искусства. Таким образом, нарратив в качестве способа идентификации художественных объектов на исторической основе привносит перспективный аспект дальнейшего парадигмального рассмотрения проблемы современной художественности.

В **заключении** подводятся итоги исследования, обобщаются основные результаты, намечаются перспективы дальнейшей разработки темы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Эссенциалистские теории не дают возможности для схватывания специфики художественности всех произведений современного искусства. Более продуктивными оказываются антиэссенциалистские версии, осуществляющие поиск художественности не в сущности искусства, а в его существовании, специфика которого устанавливается через социокультурный контекст. Однако при этом антиэссенциалистские теории впадают в другую крайность - если многообразие искусства не имеет общих оснований, то статусом художественности может быть наделен, при определенных условиях, любой объект, что приводит к потере критериев художественности.

2. Обращение к парадигмальной трактовке позволяет уйти от крайностей как эссенциализма, так и антиэссенциализма, и посмотреть на художественность прежде всего в историческом аспекте. Парадигма искусства исходно понимается как базисная мыслеформа, с помощью которой возможно теоретически охватить множество явлений художественного мира в контексте развития искусства.

3. Выделенные в исследовании парадигмы ("внеэстетическая", "эстетическая", "художественная" и "постхудожественная") предстают как различные грани единого исторического процесса развития искусства. Каждая парадигма вырабатывает доминантные признаки художественности, позволяющие обществу принимать или не принимать

оцениваемые объекты в качестве художественных в том или ином социально-историческом контексте.

4. Несмотря на декларацию антихудожественности современного искусства, художественность в рамках современной парадигмы сохраняется, но раскрывается в новом качестве. Для современной "постхудожественной" парадигмы, анализ которой проведен наиболее полно, такими доминантными признаками выступают, например, парадоксальность, провокативность, процессуальность.

5. Художественный смысл как первооснова феномена художественности обладает статусом множественности. При этом характер современного искусства влечет за собой понимание художественного смысла, по преимуществу как открытого, не ограниченного жесткими критериями и рамками, то есть как лабильного и множественного ("ризоматического").

6. Американская философия искусства второй половины XX века представляет собой попытку осмысления новой парадигмы с различных точек зрения, выявляя такие особенности "постхудожественной" парадигмы искусства как универсальность и альтернативность.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Рубцова Е.В. Искусство как процесс (смена парадигмы художественности в американском авангарде) // Ценности и социальные технологии демократического общества XXI века как цель высшего гуманитарного образования. Тезисы научной конференции Гуманитарного университета, г. Екатеринбург, 22-23 мая, 2000 г.; г. Екатеринбург, Гуманитарный университет, 2000 г. Т. 2. - с.222-225.
2. Рубцова Е.В. Абстрактное искусство как воплощение Духовного // Проблема нового гуманизма в мировом и российском контекстах. Тезисы IV ежегодной научно-практической конференции Гуманитарного университета, г. Екатеринбург, 15-16 мая 2001 г. Т. 2. - с.87-89.
3. Рубцова Е.В. От традиции к традиции: развитие искусства как смена парадигм художественности // Толерантность в контексте многоукладности российской культуры. Тезисы Международной научной конференции. г. Екатеринбург, 29-30 мая 2001 г. - с.52-53.

4. Рубцова Е.В. Идея художественности в русской формальной школе // Литература как форма существования русской философии. Материалы научной конференции. г. Екатеринбург, 17 апреля 2001 г. - с.99-101.
5. Рубцова Е.В. Институционально оформленный артефакт: версия Дж. Дики // Арт - рынок Екатеринбурга: стихия и управление. Материалы научно-практического семинара 14-15 декабря 2001 г. г. Екатеринбург. - с.153-159.
6. Рубцова Е.В. Шизоаналитический дискурс: Адорно vs. Делёз // Образ человека в картине мира. Сборник статей на основе всероссийской гуманитарной научной конференции. - Новосибирск: Новосибирское книжное издательство. 2003. - с.34-38.
7. Рубцова Е.В. "Когда есть искусство?" Семантическая теория Н. Гудмена // Эстетика научного познания: Материалы Международной научной конференции 21-23 октября 2003 г. - М.: Современные тетради, 2003. - с.139-141.
8. Рубцова Е.В., Круглова Т.А., Орлов Б.В., Харитонов В.В. Социокультурные основания и духовные парадигмы художественной культуры XX в. // Фундаментальные исследования в области гуманитарных наук. Конкурс грантов 2003 г. Сборник рефератов избранных работ. Екатеринбург, УрГУ, 2003. – с.69-73.
9. Рубцова Е.В. Стратегии эстетики перед лицом информации: художественная теория А. Данто // Информационная эпоха: Мир – Россия – Урал. Материалы международной научно-практической конференции, проведенной Гуманитарным университетом (г. Екатеринбург), 12-13 мая 2004г. Т. I. Екатеринбург, Издательство Гуманитарного университета, 2004. – с.164-167.